

Disparates de envidiosos: Velázquez y sus colegas (3ª sesión: El arte cortesano. Nuevas perspectivas de investigación)

José Riello
(Universidad Autónoma de Madrid)

En los últimos años se ha acrecentado, de manera exponencial, el debate en torno al carácter natural o a la determinación cultural de las emociones, que han pasado así a constituirse en elementos esenciales de la búsqueda de nuevas formas de escribir y, por tanto, de pensar la Historia. Sin duda ese interés creciente se debe al cariz antropológico que las reflexiones sobre las emociones —sobre las emociones en sí pero también, sobre todo, sobre las emociones en la Historia— podrían alcanzar, en tanto que el mundo emocional es, como todo mundo, un mundo estructurado, o lo que es lo mismo un mundo construido, en principio seguramente de modo social y después, y por lo que parece sólo después, de forma individual.

Como cualquiera otra de las emociones —de los vicios, de las pasiones—, podría considerarse que la de la envidia es universal, pero conviene señalar que sus alcances, sus límites o, en fin, sus características —como, a su vez, los de cualquiera otra de las emociones, de los vicios, de las pasiones—, varían y dependen del contexto —o de los contextos— o, por decirlo de otro modo, de los ideales, los objetivos, los prejuicios y los deseos que conforman el bajo continuo de la vida en sociedad y, por tanto, de la vida de los individuos. Al fin y al cabo, todos ellos —ideales, objetivos, prejuicios, deseos— dependen de los presupuestos sociales —¿o mejor culturales?— de los que también se nutren las pasiones y de lo que pensamos y sentimos, que a su vez se fundamenta en los ideales, objetivos, prejuicios y deseos de la sociedad y del contexto —o de los contextos— a los que pertenecemos.

En su *Retórica* (1387b), Aristóteles apunta que las personas que envidiamos “son semejantes a nosotros o lo parecen”, esto es, son “semejantes en nacimiento, parientes, edad, estado, prestigio o bienes”, según una definición que presupone la confrontación y la posibilidad de la confrontación, que a su vez parten de una premisa ineludible: ha de haber una cierta igualdad entre los factores de la comparación para que esta última pueda establecerse, luego la envidia es un vicio que surge entre similares, en una situación de conmensurabilidad y es, por ello, el vicio relacional por antonomasia, un virus social que prosperará más cuanto más se desarrolle la dimensión individualista de la vida en común y que, por esa razón, adquirirá una particular relevancia en los albores de la Modernidad, ese punto de inflexión en que el sujeto moderno adquiere su mayoría de edad.

En el marco de este Seminario, lo más relevante del análisis de la envidia es que, a diferencia de otras emociones, tiene una naturaleza implosiva que impele al sujeto-agente a ocultar o a disimular tanto su envidia como esa pulsión competitiva que lo hace partícipe, por derecho propio, de ese teatro de máscaras que es la vida en la corte. Además, la envidia está íntimamente vinculada al amor propio y a la

ambición, pasiones relacionadas con el valor por antonomasia de la Modernidad, el del progreso, y por ello me atrevería a decir que la envidia es la emoción —la pasión, el vicio— por antonomasia de la Modernidad.

Como tal puede generar una doble respuesta anímica: por un lado, la *emulación*, muy bien considerada ya por el propio Aristóteles y muy relevante, diría que cardinal, en los ámbitos de la educación y la creación artística, particularmente en la Modernidad y de manera peculiar en la vida de Diego Velázquez (1599-1660); por otro, la *envidia* propiamente dicha, que tradicionalmente se ha relacionado con la calumnia y la ignorancia y por ello es elemento esencial de un tópico de la literatura de la Modernidad vinculado estrechamente con el pintor sevillano: la llamada Calumnia de Apeles que, narrada por Luciano de Samósata en uno de sus *Diálogos*, se refiere, a modo de écfrasis, a una pintura realizada por Apeles como respuesta a la envidia de su colega Antífilo. La historia fue argumento de autoridad en los debates sobre el valor de las artes y la valía individual de los artistas, pues si la envidia había afectado al más virtuoso artista de la Antigüedad, cuando afectaba a un artista contemporáneo éste debía ser considerado como uno de los grandes y virtuosos, tanto o más que uno de los antiguos.

Indudablemente, la progresiva, imparable y muy exitosa carrera cortesana de Velázquez, estrechamente enlazada con su labor artística, lo erigen en perfecto *case studie* para analizar el papel desempeñado por la emociones en el devenir histórico, en particular de la envidia. Desde mi punto de vista, concebir al pintor sólo como sujeto-paciente de la envidia es caer en los dislates que conlleva considerarlo un genio más allá del bien y del mal, y por ello no puede coartarse la posibilidad de entenderle también, sin menoscabo de su posición en la Historia del Arte, como sujeto-agente de tal vicio, teniendo en cuenta, y esto es lo relevante, que en las primeras “vidas” que se escribieron sobre el pintor se refiera su relación con la envidia considerándolo fundamentalmente como sujeto-paciente.

En efecto, en el *Arte de la pintura* (1649) de Francisco Pacheco, en los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673) de Jusepe Martínez y en el *Museo pictórico y escala óptica* (1715-24) de Antonio Palomino, se trasluce el carácter orgulloso, competitivo y ambicioso de Velázquez, incluso a despecho de las intenciones de sus autores. Lo mismo cabría señalar a partir de varios documentos relativos a su vida y su obra, aunque en aras de la brevedad sólo me referiré a dos anécdotas narradas por Palomino. La primera atañe al conflicto que enfrentó a Velázquez con los madrileños cuando, en 1635, “propuso su obra [un retrato ecuestre de Felipe IV] [...] a la censura pública, y fue vituperado el caballo, diciendo estaba contra las reglas del arte con criterios tan opuestos que era imposible convenirlos: con que, enfadado, borró la mayor parte de su pintura; y puso en vez de la firma, cómo él lo había borrado: *Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinsit*. [...] Pues dejando borrado lo que notaron, se contentó con que supiesen que él mismo lo borró, excusando repetir el trabajo de ejecutar lo propio, que ya tenía hecho; pues para quedar con acierto, había de estar como antes, y para quedar según la indiscreta corrección, mejor quedaba borrado”. Para Palomino, la respuesta del pintor era prueba de su modestia del pintor, pero más bien habría que interpretarla, a contrapelo, como una excelente muestra de su soberbia.

Lo mismo ocurrió como epítome de su vida tal y como la narra Palomino, pues “aun después de muerto le *persiguió la envidia*, de suerte que, habiendo intentado algunos *malévolos* destituirle de la gracia de su Soberano, con algunas *calumnias siniestramente* impuestas, fue necesario que don Gaspar de Fuensalida, por amigo, por testamentario y por el oficio de Grefier, satisficiera a algunos cargos en audiencia particular con su Majestad, asegurándole de la *fidelidad y legalidad* de Velázquez y la *rectitud* de su proceder en todo; a lo cual su Majestad respondió: “Creo muy bien todo lo que me decís de Velázquez, porque *era bien entendido*”. Con lo cual calificó su Majestad el alto concepto que le tenía, desmintiendo algunas *bastardas sombras* que habían pretendido empañar el claro esplendor de su *honrado proceder* y de la *buena ley* con que sirvió siempre a tan soberano dueño” (las cursivas son mías). La anécdota es muy relevante porque los paralelismos que presenta con la historia que cuenta Luciano sobre la calumnia de Apeles no pueden ser mayores. En principio podría pensarse en que es un recurso más al tópico, pero lo cierto es que hay constatación documental de que Velázquez fue acusado de malversación de fondos y, en efecto, los bienes inventariados en agosto de 1660 tras la muerte del pintor quedaron encerrados ese mismo mes en la bóveda que formaba parte de los aposentos de la Casa del Tesoro donde había vivido, probablemente como garantía de los achaques que contra él pudiera esgrimir la Hacienda Real. Ni casa ni bienes se pudieron usar hasta que se saldaron las cuentas del dinero que administró como aposentador de palacio, y eso fue seis años después, cuando se eximió a Velázquez, y con él a todos sus herederos, de toda responsabilidad el 8 de abril de 1666.

En las fuentes literarias a las que me he referido se habla de la relación de Velázquez con la envidia fundamentalmente, aunque no sólo, concibiendo al pintor como un sujeto-paciente. Significativamente, cuando esas fuentes se refieren a Velázquez como sujeto-agente no lo hacen en términos de envidia, sino de emulación, que ya advertí cómo es un estado anímico relacionado con la envidia, pero entendido como positivo desde la Antigüedad y también en la tradición cristiana. Lo significativo es que la emulación con los que Velázquez consideraba sus pares —esto es, Tiziano y Rubens, y no sus colegas en la corte de Madrid— se explicita en una de sus mejores obras: *Las hilanderas*. Y es aquí donde estriba el problema esencial para el historiador y, en particular, para el historiador del arte: cómo esas emociones —social, culturalmente construidas—, pudieron traslucirse en las obras que hizo Velázquez, que en definitiva son las que nos interesan.

Justamente de lo que se trata, o así lo entiendo yo, es de vincular la vida de Velázquez y sus obras con intensidad. Ahora bien, desde este punto de vista el historiador, y en particular el historiador del arte, se enfrenta con un segundo, quizá insalvable problema: el proverbial silencio del pintor.